

Les Acacias et Le Pacte présentent

NOSTALGHIA

UN FILM DE
ANDREI TARKOVSKI



1983 - URSS / ITALIE - DURÉE : 2h06

VERSION RESTAURÉE

AU CINÉMA LE 4 OCTOBRE 2017

DISTRIBUTION

LES ACACIAS

63 rue de Ponthieu
75008 Paris
Tel : 01 56 69 29 30
acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

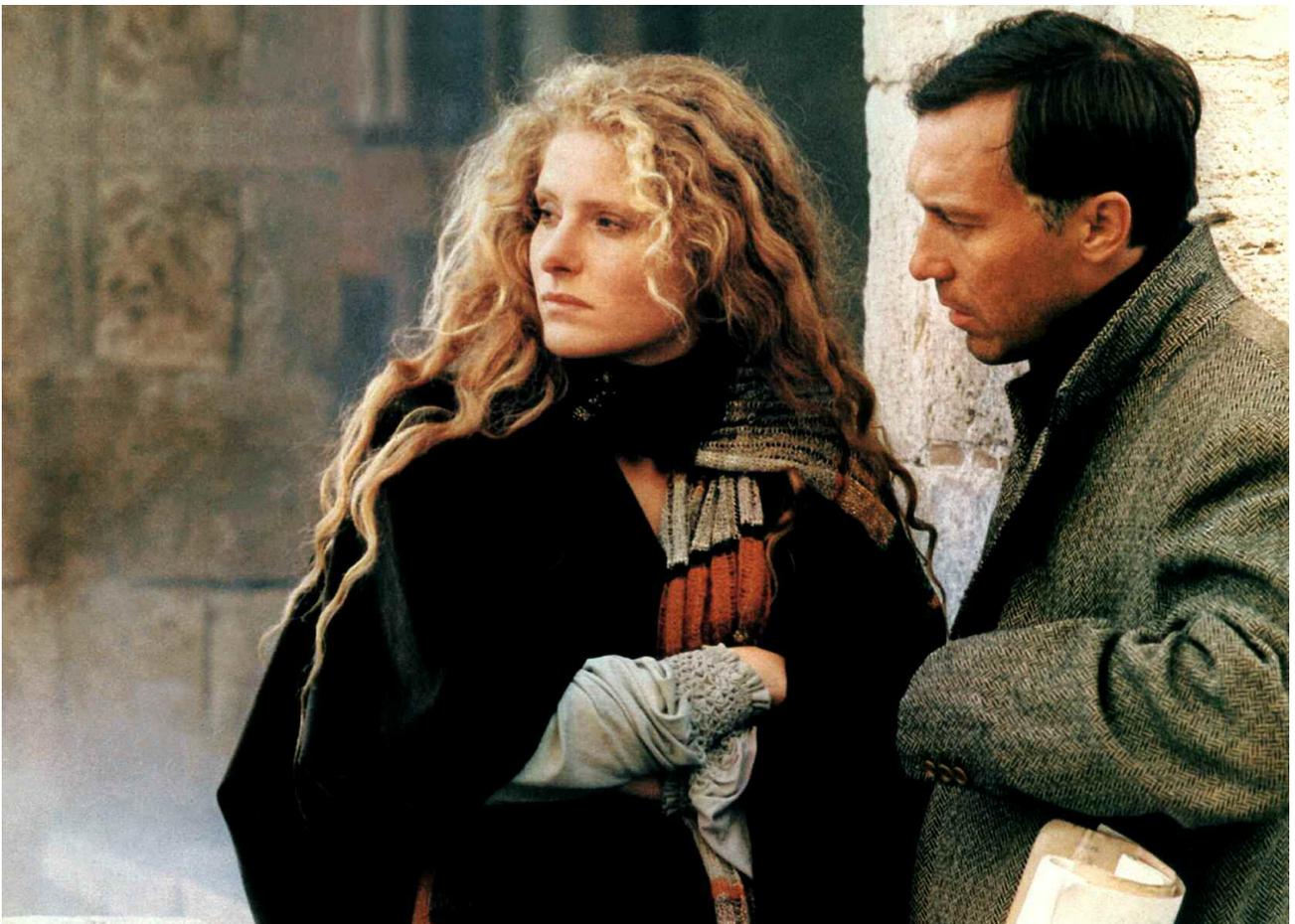
Thierry VIDEAU

6, place de La Madeleine
75008 Paris
Tel : 01 40 15 92 02
tvideau@free.fr

Photos téléchargeables sur www.acaciasfilms.com

SYNOPSIS

Andrei Gortchakov est un poète russe hanté par le souvenir de sa femme et de son pays. Il est venu en Italie pour y faire des recherches sur un compositeur russe du XVIIIe siècle, Sasnovski, qui passa de longues années dans la péninsule, ne retournant dans son pays que pour y rendre l'âme. Andrei est accompagné par une interprète d'une grande beauté, Eugenia. Il pourrait vivre avec elle une grande histoire d'amour, mais le souvenir de sa femme le hante. Il rencontre Domenico, un fou qui prêche la paix et lui demande d'accomplir un petit geste, afin de sauver, du moins le prétend-il, le monde...



EXTRAIT DU “ TEMPS SCÉLÉ ” SUR NOSTALGHIA

J'ai voulu faire un film sur la nostalgie russe, cet état d'âme si particulier qui s'empare de nous lorsque nous nous retrouvons loin de notre pays. J'ai voulu raconter l'attachement fatidique qu'ont les Russes pour leurs racines, leur passé, leur culture, pour les lieux qui les ont vus naître, leurs parents proches et leurs amis. Un attachement qu'ils gardent toute leur vie, quels que soient les horizons où le destin les entraîne. Les Russes s'adaptent difficilement aux nouveaux modes de vie, aux nouvelles mentalités. Leur lourdeur et leur incapacité à s'assimiler est dramatique.



Toute l'histoire de l'émigration russe en témoigne. Comme on dit en Occident : « Les Russes font de mauvais émigrés. » Mais comment pouvais-je supposer, en tournant *Nostalghia*, que cette mélancolie étouffante et inextricable, qui couvre tout l'écran de mon film, allait aussi être mon lot ? Comment aurais-je pu imaginer que j'allais à mon tour souffrir jusqu'à la fin de mes jours de cette grave maladie ?

Bien que localisé en Italie, j'ai tourné un film russe sous tous ses aspects moraux et émotionnels. L'histoire est celle d'un Russe qui se trouve en Italie pour un long voyage d'études, et de ses impressions sur le pays. Mais je n'avais nullement l'intention de démontrer une nouvelle fois la splendeur de ce pays, que des milliers de cartes postales répandent chaque année aux quatre coins de la planète. Mon sujet est l'histoire d'un homme russe totalement déboussolé, tant par le torrent d'impressions qui s'abattent sur lui que par son incapacité tragique à les partager avec ceux qui lui sont le plus proche, qui n'ont pas eu comme lui l'autorisation de partir, et à ne pas pouvoir inclure sa nouvelle expérience à un passé auquel il est relié comme par un cordon ombilical. J'ai connu moi-même des situations semblables en restant parfois éloigné de chez moi pendant longtemps. Lorsque je rencontrais un monde nouveau, une culture nouvelle et que je commençais à m'y attacher, un état d'irritation presque inconscient mais désespérant s'installait alors en moi, comme lorsqu'on est amoureux et que ce n'est pas réciproque, ou comme si on essayait d'embrasser l'infini, ou de chercher à unir ce qui ne peut l'être. C'est alors comme un rappel des bornes de notre parcours terrestre, un signe de nos limites et de notre prédestination, qui sont beaucoup plus imposées par nos « tabous » intérieurs que par les circonstances extérieures (elles seraient si faciles à contourner !)

Je voue une admiration éperdue pour ces peintres japonais du Moyen Âge, qui peignaient à la cour d'un seigneur jusqu'à y être reconnus, et qui, une fois au sommet de leur gloire, s'en allaient secrètement, changeaient de nom, et se remettaient à travailler ailleurs dans un autre style. On rapporte que certains d'entre eux réussirent à vivre ainsi cinq vies totalement différentes ! Voilà la liberté !

Gortchakov (le héros de *Nostalghia*) est un poète. Il part pour l'Italie afin de rassembler des informations sur Berezovski, un compositeur-serf russe, sur la vie duquel il écrit un livret d'opéra. Berezovski est un personnage réel. Ayant constaté chez lui des aptitudes musicales, son maître l'avait envoyé en Italie pour y étudier. Il vécut là longtemps et donna même des concerts qui eurent grand succès. Mais après un concert à Bologne, probablement mû par cette inévitable nostalgie russe, il décida de retourner en Russie, malgré le servage qui y régnait encore, et où il finit par aller se pendre... Que cette histoire du compositeur figure dans le film n'est pas, bien sûr, un hasard. Elle paraphrase en quelque sorte le destin de Gortchakov et l'état d'âme où nous le trouvons, lorsqu'il se ressent trop comme un étranger, un simple spectateur qui observe de loin et de côté la vie des autres, écrasé par le poids oppressant de ses souvenirs, les visages familiers, les sons et les parfums de la maison natale...



Quand j'ai visionné les rushes pour la première fois, je fus frappé de voir combien l'ensemble avait pris un aspect sombre. Tout le matériel filmé était imprégné par cette même humeur, ce même état d'âme. Tel pourtant n'avait pas été spécialement mon objectif. Mais ce qui était pour moi très symptomatique et unique dans le phénomène, était que la caméra avait saisi sur la pellicule, indépendamment de mes intentions, tout l'état d'esprit intérieur qui avait été le mien durant le tournage : l'épuisement causé par une séparation forcée d'avec ma famille, par de nouvelles habitudes de vie et de conditions de travail, et par l'emploi d'une langue étrangère. J'étais à la fois étonné et ravi, car le résultat imprimé sur la pellicule, que je découvrais dans l'obscurité de la salle de projection, confirmait pour la première fois mon pressentiment sur les possibilités et même la vocation de l'art cinématographique. Celle de devenir un moule de l'âme humaine, de pouvoir reproduire une expérience humaine dans ce qu'elle a d'unique. Et ce n'était plus là le fruit de quelque raisonnement, mais la pure réalité qui se présentait devant nos yeux avec la force de l'évidence.

Dans ce film, le mouvement extérieur, l'enchaînement des événements, l'intrigue ne m'intéressaient pas. Et j'en éprouve d'ailleurs de moins en moins le besoin dans chaque nouveau film. C'est avant tout l'univers intérieur de l'homme qui m'intéresse. Il m'est beaucoup plus naturel de partir à l'exploration de sa psychologie, de la philosophie qui le nourrit, et des traditions littéraires et culturelles qui sont à la base de son monde spirituel. Je suis tout à fait conscient que, d'un point de vue commercial, il est préférable de changer sans cesse les lieux, d'introduire dans le film des effets de prises de vues, de se servir d'extérieurs exotiques et d'intérieurs impressionnants. Mais dans la démarche qui est la mienne, le mouvement extérieur ne peut faire qu'éloigner, voire effacer l'objectif que je me suis fixé. Ce qui m'intéresse est l'homme qui porte en lui l'univers. Et pour donner expression à cette idée, ou au sens de la vie humaine, je n'ai que faire d'étaler derrière lui toute une trame d'événements.

(...)J'ai voulu, en fin de compte, libérer le scénario de *Nostalghia* de tout superflu ou accessoire, qui aurait pu me gêner dans la poursuite de mon but prioritaire : celui de reproduire l'état d'un homme en profond désaccord avec le monde et avec lui-même, incapable de trouver un équilibre entre la réalité et son désir d'harmonie. Soit un homme qui souffrait de la nostalgie due à l'éloignement de la maison natale, mais aussi de la nostalgie plus globale d'une plénitude d'existence. Je suis resté longtemps insatisfait de ce scénario, jusqu'au jour où il a évolué vers une sorte de tout métaphysique.

L'Italie que Gortchakov perçoit au moment de son tragique conflit avec la réalité (pas seulement avec les conditions de l'existence, mais avec l'existence elle-même, qui ne correspond jamais à ce à quoi aspire l'individu) s'étale devant lui en des ruines majestueuses, qui semblent comme surgies du néant. Ces débris d'une civilisation si universelle, mais aussi si étrangère, sont comme les pierres tombales de la vanité des ambitions humaines, un signe de la perte qui guette les hommes au bout du chemin qu'ils ont emprunté. Gortchakov meurt, incapable de surmonter sa propre crise spirituelle, et de renouer le lien entre les époques, qui, pour lui aussi, de toute évidence, a été rompu...

L'EXIL EN ITALIE



Invité par la RAI à venir tourner en Italie, Tarkovski a au moins deux raisons d'accepter : il a quelque peine à faire aboutir ses projets en URSS, et il aime l'Italie.

Passons sur ses difficultés, dont nous avons parlé, pour rappeler qu'il y a entre la Russie et l'Italie une vieille complicité artistique. Au moins en architecture et en musique, l'influence italienne fut grande dans l'ancienne Russie, et la noblesse russe, comme l'intelligentsia et la bourgeoisie jusqu'en 1917 faisaient volontiers de longs séjours dans la péninsule. On parlait français, mais on préférait le soleil d'Italie. A la fin de *Andrei Roublev*, les ambassadeurs présents lors de l'inauguration de la cloche coulée sous la direction de Boris sont italiens, et c'est en italien qu'est commenté ce qui est aussi un épisode de la renaissance slave (si éloignée qu'elle fût de la Renaissance italienne) alors qu'il n'y a plus trace de Mongols, au moins dans le film.

On sait également, depuis *Le Miroir*, film partiellement autobiographique, que Tarkovski feuilleta interminablement dans son enfance un livre de reproductions de Léonard de Vinci. Malgré plusieurs hommages rendus à Bruegel (*Andrei Roublev*, *Solaris*, *Le Miroir*) considéré comme un peintre russe par ses affinités, l'Italie était bien, pour Tarkovski, par excellence le pays de la peinture. *Nostalghia* est placé, par sa séquence initiale, sous la protection de Piero Della Francesca, peintre que, dans *Le Sacrifice*, Otto, le facteur-philosophe, opposera à Léonard et à son « Adoration des mages », très présente dans le film. Au début du film, en effet, après un plan fixe en noir et blanc représentant un paysage russe emblématique, l'écrivain russe Gortchakov, avec sa guide-interprète Eugenia, se dirigent en voiture vers la petite église où l'on peut admirer, mais plus encore vénérer « La Madone de l'Enfantement » de Piero Della Francesca. Le paysage est à ce point brumeux (mais il y a chez les Italiens eux-mêmes une tradition de l'Italie du brouillard) qu'il faut attendre que la voiture s'arrête, et que le feu de freinage s'allume pour savoir que cette séquence est bien en couleur. Nous ne saurions pas où nous sommes (même mépris pour la géographie que dans *Andrei Roublev*) si nous ne savions, en bons touristes, que cette œuvre se trouve actuellement dans la « Cappella del Cimitero », à Monterchi (Arezzo) près de Borgo San Sepolcro où naquit Piero Della Francesca alors que Roublev n'avait pas encore peint la « Trinité ».

A l'intérieur de la chapelle se déroule une cérémonie étrange et très belle qui atteste sans doute, au sein de la foi chrétienne, d'antiques croyances païennes. Cette coexistence n'est pas si rare chez Tarkovski : la fête païenne après la crucifixion, dans *Andrei Roublev*, la nuit avec la sorcière après la prière classique, dans *Le Sacrifice*. Eugenia, jeune femme moderne, trop moderne aux yeux du sombre Gortchakov, est à ce point étrangère à cet autre monde qu'elle ne parvient même pas à s'agenouiller comme l'y invite un sacristain d'un autre âge. Eugenia d'ailleurs, dès ce début, nous rappelle une figure de la peinture italienne, mais elle est dans une autre lumière que celle de Piero, et même de Léonard. Il faudra attendre d'être plus avant dans le film, lorsqu'elle se dénudera un sein au cours d'une explication orageuse avec Gortchakov, pour identifier sa famille en peinture : ne serait-ce pas « La Madeleine » de Titien, ce coloriste somptueux et chargé d'honneurs ? Ce serait bien dans la manière de Tarkovski de se fier à la peinture pour construire des oppositions. Ce qui est sûr - il le confie à Domenico - c'est que la femme de Gortchakov, restée en Russie, et qu'on ne verra qu'en noir et blanc, ressemble à la Madone de Piero. (...)

Nostalgie. Employons le mot français pour dédramatiser. Car il s'agirait, selon Tarkovski, d'une « maladie mortelle » que le mot russe exprime dans toute sa force. La distinction serait d'autant plus subtile que « Nostalgia », en italien, a un sens voisin de celui qu'on lui connaît en français : une sorte de vague à l'âme, de désir de retour à ce qui est passé ou à ce qui est lointain. Nous disons aussi, quand il s'agit d'un éloignement : le mal du pays.

La langue russe dispose, pour traduire « nostalgie », comme pour traduire beaucoup de mots, de deux mots, l'un construit sur une racine slave, l'autre sur une racine étrangère. Le premier (toska) exprime la tristesse. Mal du pays se traduit alors littéralement : tristesse du pays (toska po rodinie). Le mot étranger, qui évoque irrésistiblement l'exil, est donc plus fort. Quant à en faire une « maladie mortelle », c'est plutôt dans le registre de ce que le poète confie aux mots. Quand Tarkovski entreprend le tournage de *Nostalgia*, il n'a pas, en effet, une expérience prolongée de l'exil. C'est plus tard, lors de la sortie du film, que le cinéaste poussera un peu plus la charge implicite du mot. Car la station de *Solaris*, la zone de *Stalker*, plus tard l'île du *Sacrifice*, sont plus des lieux d'exil, en ce sens qu'ils sont clos, et ne laissent guère espérer de retour, que l'Italie de *Nostalgia*.

Si l'on excepte la visite à la chapelle, et la séquence romaine, le film se passe presque tout entier dans un étrange lieu de pèlerinage, où de non moins étranges pensionnaires d'un hôtel désert viennent chercher le secret de jouvence. La piscine d'eau chaude où ils se plongent est dédiée à sainte Catherine, à qui le Seigneur a dit : « *Tu es celle qui n'est pas, et moi je suis celui qui suis.* » A ces paroles énigmatiques, on reconnaît qu'il s'agit de Catherine de Sienne, qui prêchait la double connaissance de Dieu et de soi-même. C'est donc en référence à un texte de quelque notoriété en Italie (*Dialogo della Divina Provvidenza*) que Tarkovski - qui sait qu'il s'adresse à un public italien - situe l'arrière-plan mystique de son film. On se souvient alors que *Andrei Roublev* associait la quête de la nécessité intérieure et le recours à un Dieu qu'on ne peut abstraire de la misère des hommes et des croyances populaires. La piscine de sainte Catherine devient - mais elle est vide de son eau et de ses pèlerins dérisoires, et il ne reste plus au fond que des flaques et des débris - la chambre des désirs à la porte de laquelle le stalker et ses deux clients interrompaient leur expédition. Tandis que Domenico le fou, qui a révélé à Gortchakov la vraie voie (c'est lui, finalement, le stalker) s'immole par le feu dans l'indifférence générale de la foule romaine, Gortchakov, sa bougie à la main, pénètre dans le territoire de la mort. Derrière la mince paroi qui l'en sépare, il accède au seul univers qui lui importe : une maison russe, dans un paysage russe, fragment de Russie enchâssé dans une église gothique dont les arches se reflètent dans un étang. Monde intérieur matérialisé, comme à la fin de *Solaris* : c'est un peu toujours le même chemin que l'on recommence. (...)

Un ou deux plans de Rome, un plan de petite ville typiquement italienne perchée sur son éperon rocheux : c'est tout ce qui reste de l'Italie enchantée. Le reste n'est que ruines, gravats, fondrières avec des pluies soudaines qui s'arrêtent tout aussi inexplicablement. Gortchakov erre par ce décor de lendemain de guerre mondiale, cette « zone » aussi dévastée que Vladimir après le passage des Mongols ou le terrain des opérations dans *L'enfance d'Ivan*. Il y rencontre Domenico, le fou, dans la maison même où il a enfermé sa famille pendant sept ans. Décor étonnant et absurde, où l'on pourrait jouer du Beckett, où le dialogue quasi muet aboutit à la transmission d'une consigne mystérieuse.

Plus tard, nous retrouvons la maison russe. Des femmes dans un pré. Un chien, comme dans *Stalker*. Un cheval blanc, comme dans *Andrei Roublev*.

Un peu plus tard encore, une maison détruite et inondée. Pataugeant dans l'eau, Gortchakov raconte à un enfant blotti sur une marche, parmi les décombres, l'histoire de l'homme sauvé malgré lui. Il récite, en italien, les vers d' Arseni Tarkovski. Puis en russe. Mais il est alors dans une rue dévastée. Dans une vieille armoire, il voit son image : c'est celle de Domenico. Il a perdu son image, comme dans la légende, où il n'est plus lui-même. L'exil.

Il lui reste un passage vers lui-même. Comme Roublev ne pouvait que peindre la Trinité, il ne peut qu'accomplir cette ultime mission, qui complète mystérieusement le sacrifice de Domenico. Pendant huit minutes - durée réelle et durée du plan - il s'efforce de traverser la piscine, bougie allumée. Il revient au point de départ chaque fois qu'elle s'éteint. Mais pour le spectateur, en ces huit minutes, à travers cet espace sinistre et absurde, il ne reste plus que le sentiment intense que le monde s'est concentré là et que rien n'est plus important que de maintenir une bougie allumée au cœur des ruines.

Guy Gauthier - **Andreï Tarkovski** - Edilig 1988



FICHE ARTISTIQUE

Gortchakov	Oleg Yankovski
Eugenia	Domiziana Giordano
Domenico	Erland Josephson
La femme de Gortchakov	Patrizia Terreno
La femme de Domenico	Delia Boccardo
L'employée communale	Milena Vukotic
La femme de chambre	Laura De Marchi

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Andreï Tarkovski
Scénario	Andreï Tarkovski Tonino Guerra
Photographie	Giuseppe Lanci
Décors	Andrea Grisanti
Montage	Erminia Marani, Amedeo Salfa
Musique	Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Giuseppe Verdi, Richard Wagner
Conseiller musical	Gino Peguri
Son	Remo Ugolinelli
Costumes	Lina Nerli Taviani
Assistants réalisateurs	Norman Mozzato, Larissa Tarkovskaïa
Poèmes	Arseni Tarkovski

Pour *Nostalghia*, Andreï Tarkovski s'est vu décerner le **Grand Prix du cinéma de création** au **Festival de Cannes** en 1983, ex æquo avec *L'Argent* de Robert Bresson.



DISTRIBUTION LES ACACIAS - WWW.ACACIASFILMS.COM
WWW.FACEBOOK.COM/LESACACIASDISTRIBUTION